



¿Marosa interrumpida?: comunidad, mito, violencia en *Los papeles salvajes*

Sebastián Urli

Bowdoin College

Resumen

Este trabajo analiza la compleja relación entre mito, comunidad y violencia en los poemas de *Los papeles salvajes*. A partir de aportes sobre el mito como los de Schelling, Lotman y Nancy, el artículo sugiere que esa violencia de la interacción entre diversos personajes y objetos es consecuencia de una violencia mucho más profunda que oscila entre la necesidad de reproducir un espacio mítico cerrado y la necesidad de interrumpirlo.

Palabras claves: Marosa di Giorgio - Mito - Jean Luc Nancy - Los papeles salvajes

Abstract

This article analyses the complex relationship between myth, community and violence that can be found in *Los papeles salvajes*. By using some ideas about myth by authors such as Schelling, Lotman or Nancy, the article suggests that this violence is a consequence of a much profound violence. This underlying violence oscillates between the constant reproduction of a closed mythic space and the need to interrupt its closure.

Keywords: Marosa di Giorgio - Myth - Jean Luc Nancy - Los papeles salvajes.

Il est dur de passer de gens qui se baisent à gens qui se mangent. / Es duro pasar de personas que se besan a personas que se comen (Voltaire, "Anthropophages", Dictionnaire Philosophique).

Hay un poema que se repite. Hay un poema que se repite incesantemente. No es el mismo poema por supuesto: la repetición, es sabido, solo es posible porque engendra diferencia, porque se funda en la diferencia



que supone la decisión de repetir algo (la decisión es ya de por sí distinta de aquello que se va a repetir, de ahí la bendición o la maldición de Pierre Menard y su teoría de la lectura). No, no es el mismo poema, pero hay un mundo, hay un jardín y hay violencia, mucha violencia, quizá demasiada violencia, para un solo jardín. La niña mariposa lo sabe. La mariposa adulta también y no lo ignoran ni los tomates ni los repollos, ni mucho menos las hadas perseguidas por aquellos que no las comprenden o que las comprenden demasiado bien. Podríamos decir quizá que la mariposa es Marosa di Giorgio y que su jardín, ese universo lleno de formas, colores, sexo, sangre, es su mundo, el mundo más violento de la poesía uruguaya contemporánea y uno de los más fascinantes. Pero decir eso no sería ni remotamente suficiente porque lo mismo podría decirse del tomate o del repollo o del ángel, tal vez incluso de las hadas: la identidad del personaje di Giorgio no puede reducirse a la de una mariposa ni a la de la reina Amelia, ni al *performance*, siempre distinto, tan obsesivamente distinto y por eso tan parecido, que la otra Marosa (¿la otra?) recomenzaba una y otra vez. Parecido, nunca igual. Parecido, insisto, porque solo lo parecido puede ser siniestro, o, para seguir a Freud, solo aquello que alguna vez fue familiar y deja de serlo.¹ Pero tampoco lo parecido alcanza para leer y escuchar la música y los gritos de este jardín, de los papeles salvajes, estos, aquellos, todos, porque la violencia en di Giorgio es más que la violencia de lo siniestro, es también la violencia de aquello que se ha vuelto extremadamente familiar, tan familiar y personal que no permite respiro, que ni siquiera puede pensarse como siniestro y que, como un rito constante de iniciación, reclama y sanciona algo. Reclama porque de ese modo se inquieta, se distancia en la posibilidad de la incompletud. Pero también sanciona porque de ese modo desafía a los que osan irrumpir en ese orden, en esa reproducción que, no hace falta aclararlo, nunca es ni completamente sexual ni completamente asexual, porque la cosa es más compleja y el binomio insuficiente. Y en ese reclamo y en esa sanción se debaten el mito y su posibilidad, la comunidad y su posibilidad, en fin, la literatura.

Sin embargo, no se trata de cualquier comunidad ni tampoco de cualquier mito, ni de una manera única y conclusiva de leer el mito. Porque, por un lado, y quisiera aventurar una primera hipótesis de lectura, el mundo di Giorgio, la voz di Giorgio, es el lugar de la sobresaturación, del abuso de nombres y silencios en torno a unas cuantas escenas familiares que se mezclan unas con otras y que son presentadas desde diversas perspectivas (la de la niña y la adulta son quizás la más evidentes), perspectivas de enunciación que no deben leerse, como bien señala Benítez Pezzolano, desde una separación tajante que subsuma la temporalidad de una en la de

1. Para una lectura psicoanalítica de la poesía de Marosa di Giorgio, ver el breve pero significativo texto de Raquel Capurro, *La magia de Marosa di Giorgio*.

la otra, las obsesiones de una en la otra, sino más bien como coexistentes y simultáneas.²

De ahí entonces que la primera pregunta sea en verdad un preguntarse constante, una actitud y un desafío: ¿hay comunidad en la poesía de di Giorgio?, ¿hay en las voces que temen y aman, que lastiman y son lastimadas, que pertenecen a la raza de los hongos y al pueblo de las ratas, una posible comunidad, un posible ser en común? ¿Y de qué tipo es y sobre qué se funda esta comunidad? Para decirlo de otra manera y en sintonía con las ideas de Jean-Luc Nancy en *La comunidad inoperante*, ¿no hay acaso un mito del mito en di Giorgio, un mito que busca erigirse en la fundación, en el fundamento ya no de un significado en particular o de un sonido o de un grupo de figuras retóricas, sino más bien del sentido mismo, de su posibilidad y de las experiencias que este convoca? Y si bien la experiencia de y el trabajo con la fundación del sentido es quizá uno de los ejes de todo proyecto poético y no únicamente del de di Giorgio, una de las principales particularidades del suyo reside en un aspecto que, desde mi perspectiva, no ha sido suficientemente analizado, esto es, la tensión entre el mito y su interrupción, el problema que Nancy, en su atenta lectura de Schelling, Bataille y Lévi-Strauss, trae a colación cuando señala: “el ser que el mito engendra implosiona en su propia ficción” (70) y los alcances, aunque este problema excede con creces los límites de este trabajo, de una visión tauteológica del mito y la mitología.³



2. Benítez Pezzolano analiza el funcionamiento de las diversas perspectivas de la voz en la poesía de di Giorgio a partir de una reformulación del concepto de polifonía de Bajtín que expande y pasa a llamar *polifonía intrasubjetiva*, esto es, “la coexistencia de varias voces correspondientes a varios tiempos de experiencia representados y actualizados por un sujeto, voces que se manifiestan metonímicamente y mediante grados de interpenetración diversa a través de la dimensión o instancia enunciativa única, formalmente a cargo de un solo sujeto que *emula* a un sujeto único de conciencia” (31, cursivas en el original). Por su parte, Olivera-Williams, que también ha trabajado sobre el punto de vista en la poesía de di Giorgio, escribe: “el adjetivo ‘salvaje’ del título no se refiere a una escritura (papeles) desde la posición ingenua/salvaje de los niños, sino desde las múltiples perspectivas que adopta la enunciación para oponerse a la cosificación de un orden positivista” (406).

3. Como es sabido quizás sea Schelling el primero en reflexionar detenidamente sobre esta cuestión como cuando en la clase octava de su *Introducción a la filosofía de la mitología* explica sobre la compleja relación entre el surgimiento de las ideas mitológicas, su naturaleza y la relación de las mismas con la conciencia humana: “The question of *how* the mythological ideas were meant shows the difficulty or impossibility in which we find ourselves when assuming that they were meant as truth. For this reason then the first attempt is to interpret them figuratively; [...] the second attempt is to see in them an original truth, but one that has been *distorted*. But, rather, after the result just obtained one can open up the question of whether the mythological ideas were *meant* at all, namely, if they were object of an intent” (135, cursivas en el original). Para Schelling la pregunta central sobre la mitología es la pregunta por el sentido, “but the meaning of

Ahora bien, quisiera detenerme brevemente en Nancy quien, en el segundo ensayo de *La comunidad inoperante*, titulado “El mito interrumpido”, parte de una descripción de la escena mítica, de la puesta en voz y en situación del relato mítico, de su puesta en común en un grupo al que el mito interpela, para inmediatamente aclarar que esa escena es en sí también un mito: “El mito es de origen o del origen, remite a una fundación mítica, y él mismo funda (una conciencia, un pueblo, un relato) a través de esta remisión. Es esta fundación la que sabemos mítica” (58). Nancy rápidamente aclara que quizá no sea suficiente con saber que el mito es mítico y pasa a destacar los peligros que implica mitificar el mito, o mitificar la mitificación o una escena primordial o de origen. Al respecto Nancy explica que, tras el romanticismo y su “invento de la escena del mito fundador, como la conciencia simultánea de la pérdida del poder de este mito, y como el deseo o la voluntad de volver a encontrar este poder viviente del origen, al mismo tiempo que el origen de este poder” (58) el poder del mito derivó en los excesos y en el uso extremo del mismo por parte del nazismo y su uso de nociones como “Volk” o “Reich”. De aquí que Nancy sugiera que en ciertos momentos de la modernidad “acaso la idea misma de mito resume, ella sola, lo que podríamos llamar ora la alucinación, ora toda la impostura de la conciencia-de-sí de un mundo moderno que se extenuó en la representación fabulosa de su propio poder” (59) y de aquí que el filósofo francés afirme que entendido el mito en este sentido ya no tenemos nada que hacer con él. No obstante, hay que seguir pensando el mito incluso (o especialmente) en un mundo en el que pareciera lamentarse la falta de recursos míticos, de su presencia. De aquí entonces sale uno de los ejes del trabajo: la pregunta por lo que Bataille

mythology can only be the meaning of the process by which it emerges into being” (135, cursivas en el original). Y un poco más adelante explica que, dado que la mitología no es algo que emerja de manera artificial sino de manera natural (y hasta necesaria), “*form and content, matter and outer appearance, cannot be differentiated in it. The ideas are not first present in another form, but rather they emerge only in, and thus also at the same time with, this form*” (136, cursivas en el original) y puesto que la conciencia no inventa ni tampoco elige las ideas mismas ni su expresión, “*mythology emerges immediately as such and in no other sense than in which it articulates itself. [...] In consequence of the necessity with which also the form emerges, mythology is thoroughly actual –that is, everything in it is thus to be understood as mythology expresses it, not as if something else were thought, something else said. Mythology is not allegorical; it is tautegorical. To mythology the gods are actually existing essences, gods that are not something else, do not mean something else, but rather mean only what they are*” (136, cursivas en el original). He citado estos extensos pasajes no solo porque explican el sentido que Schelling da al concepto de tautegoría sino porque están en estrecha relación con las ideas de Nancy con quien quisiera poner en diálogo algunos aspectos de la obra de Marosa di Giorgio. No seguiré aquí trabajos seminales sobre el mito como los de Lévi-Strauss, Cassirer o Blumenberg, tan importantes para el entendimiento de la mitología, porque lo que me interesa en particular es la relación, desarrollada en detalle por Nancy entre mito, interrupción y comunidad.

llamó la ausencia del mito y que Nancy prefiere pensar como la interrupción del mito.

No voy a detenerme en detalle en todos los aspectos y las complejidades que el *excursus* teórico de Nancy presenta, primero, por una cuestión de espacio y, segundo, porque no se trata de aplicar a la poesía de di Giorgio reflexiones filosóficas más amplias que no tengan en cuenta la especificidad propia de sus textos y sus mundos. Sin embargo, si las ideas de Nancy me resultan atractivas es porque creo que sitúan su trabajo en la encrucijada, por un lado, de no renunciar al mito (y al sentido de comunidad que según él, todo mito acarrea, hasta el punto de decir que no hay comunidad sin mito); pero, por el otro, en la necesidad (quizás para resignificarlo y adaptarlo a una modernidad y una posmodernidad que se piensan, y deben ser pensadas, desde la ausencia de mitos, desde la ausencia del mito) de interrumpirlo y de interrumpir de ese modo la comunidad desde su resistencia. Asimismo, el trabajo de Nancy muestra con detalles la imposibilidad de seguir pensando el mito del mismo modo en que lo hacía la antigüedad griega,⁴ o de pensar en (y a pesar de) los riesgos en los que la visión del mito del romanticismo europeo culminó, esto es, en el pensamiento “de una ontología poético-ficcionante, de una ontología presentada bajo la figura de una ontogonía donde el ser se engendra *figurándose*, dándose la imagen propia de su propia esencia, y la autorrepresentación de su presencia y de su presente” (68-69).⁵ Y si este punto es importante es porque retoma el



4. El mito para el mundo griego antiguo, explica Nancy “es ante todo un habla plena, original, un habla fundadora y reveladora del ser íntimo de una comunidad. El *mythos* griego —ese que es de Homero, es decir, el habla, la expresión hablada— se vuelve el ‘mito’ cuando se carga de toda una serie de valores que amplifican, llenan y ennoblecen este habla, confiriéndole las dimensiones de un relato acerca de los orígenes y de una explicación de los destinos” (62, cursivas en el original).

5. Inmediatamente después del fragmento citado en el cuerpo central del artículo, Nancy agrega: “el mito del mito, su verdad, es que la ficción es en efecto, en esta ontogonía, inaugural. El ficcionamiento es en suma el sujeto del ser. La *mimesis* es la *poiesis* del mundo en tanto que mundo verdadero de los dioses, de los hombres y de la naturaleza. El mito del mito no es en absoluto una ficción ontológica; es enteramente una ontología de la ficción, o de la representación” (69). Si bien Nancy no considera que la concepción romántica carezca de interés sí creo que la trabaja y la piensa desde las posibilidades y los riesgos de una ontología de la subjetividad sustentada en una ficción, en un ficcionamiento o una ficcionalización que se erigen como el sujeto del ser, lo que hace que la construcción del mundo, de su totalidad, de su representación, coincida con la subjetividad, con el volverse mundo de una subjetividad. Como bien lo resume Nancy cuando habla de la voluntad (de acceder al poder) del mito como totalitaria e inmanente en su forma y en su contenido, y cito una vez más en extenso por la claridad y la importancia del pasaje: “En su forma, porque la voluntad del mito, que se revela más exactamente como la voluntad de la mitación, acaso no es otra cosa que la voluntad de la voluntad. La definición de la voluntad, en efecto, hay que tomarla de Kant: la voluntad, que no es otra cosa que la facultad de desear determinada conforme a la razón, es la facultad de ser causa por sus representaciones de la realidad de estas representaciones mismas. [...] El mito no es la simple representación.

problema de la tautología de Schelling y subraya los riesgos de caer en una autoficcionalización de la naturaleza: “el mito no es susceptible de ser analizado conforme una verdad distinta a la suya, [...] sino que debe ser analizado conforme a la verdad que su ficción le confiere” y agrega Nancy rápidamente: “Es lo que exige Schelling con la ‘tautología’. El mito se significa a sí mismo, y convierte así su propia ficción en fundación o en inauguración del *sentido* mismo” (67). Y si el mito se comunica a sí mismo y no otra cosa, si no dice nada o, mejor dicho, dice que dice y hace ser lo que dice al fundar su ficción, esta comunicación de sí, muy eficaz por cierto, es la voluntad y, advierte Nancy: “la voluntad es la subjetividad presentada (representándose) como una totalidad sin remanente” (71). Es en relación con esa totalidad, y con la ausencia total de mitos a la que esa totalidad nos llevó en nuestra contemporaneidad, es contra ella y desde ella que debe pensarse la interrupción defendida por Nancy y su necesidad para rescatar, para hacer resistir la idea de comunidad especialmente desde su límite, desde su ausencia entendida como aquello que no puede autocompletarse ni engendrarse como un nuevo individuo y que funda y permite el movimiento de la pasión que comunica. En este sentido explica Nancy, que hacia el final del ensayo asociará la idea de la escritura y de la literatura con la de la interrupción, el mito de la ausencia del mito no debe pensarse como otro mito ni como el negativo de un mito, y aclara:

la interrupción del mito define la posibilidad de una “pasión” igual a la pasión mítica [...] la pasión ya no de fundirse, sino de estar expuesto, y de saber que *la comunidad misma no limita la comunidad*, que está siempre más allá, vale decir afuera, ofrecida afuera de cada singularidad, y por ello siempre interrumpida en él (75, cursivas en el original).

La interrupción entonces estaría al borde, formaría el borde donde los seres se expondrían, se separarían, se comunicarían y propagarían su comunidad. Y en este borde habría una pasión que sería, que es, “si se quiere, lo que queda del mito, o que es más bien *ella misma la interrupción* del mito” (75, cursivas en el original).

Cabe, para retornar a lo que nos compete, preguntarnos cómo operan, si es que operan, estas complejidades del mito en el trabajo poético de Marosa y qué peculiaridades presentan en su especificidad que no es ni puede ser la de una exposición filosófica mucho más amplia y abstracta.

Es la representación que opera, produciéndose ella misma –mímesis auto poética– como efecto: la ficción que funda, no un mundo ficticio (es lo que Schelling y Lévi-Strauss rechazan), sino el ficcionamiento como elaboración de un mundo, o el devenir-mundo del ficcionamiento. Dicho de otro modo: la elaboración de un mundo del sujeto, el devenir-mundo de la subjetividad” (70-71).

Permítaseme entonces aventurar una segunda hipótesis de lectura o, al menos, ensanchar la primera: la poesía de Marosa di Giorgio presenta un mundo endogámico y centrípeto, presenta elementos de varias tradiciones mitológicas y construye en cierto modo su propio mito, su propia mitología. Pero lo interesante, y de ahí la importancia de las ideas de Nancy, es que mediante la violencia de ese mundo pone en evidencia los límites y los riesgos de esta superposición total de una voluntad que es causa, mediante sus propias representaciones, de la realidad de esas representaciones mismas y, en última instancia, de lo que deberían representar. De ahí que la violencia en sus textos deba pensarse desde una doble condición: como la violencia de esta superposición, de esta sobresaturación de este mito personal, de este espacio cerrado del devenir mundo de la subjetividad, es decir, la violencia como síntoma de este riesgo de clausura del mito en su automitologización; pero también debe pensarse como la violencia que resiste este proceso y que busca interrumpirlo para poder pensar desde ese movimiento la comunidad de las singularidades que se necesitan mutuamente pero que no quedan subsumidas en el todo de una representación totalizante o en la individualidad carente de todo vínculo con “otro”. En otras palabras, lo complejo del proyecto de di Giorgio, su fascinación y lo verdaderamente siniestro (y no uso la palabra exclusivamente en sentido



freudiano), es mostrar al mismo tiempo las delicias de ese mundo mítico, las libertades, las faltas de jerarquías pero también la violencia en la que se funda o, al menos, la violencia que ese mundo destila y reclama constantemente de las criaturas que lo habitan y que es, como dije, el cruce de la violencia de la sobresaturación tautegórica del mito y la de su interrupción.

En el resto del ensayo, entonces, me limitaré a comentar algunos ejemplos de *Historial de las violetas* (1965), *Magnolia* (1965) y *La guerra de los huertos* (1976) tomando como eje estas ideas sobre la violencia, la comunidad y el mito.

Para comenzar quisiera detenerme en un poema que se presenta, aun dentro de este mundo mítico, como una leyenda en derecho propio, como si el mundo di Giorgio operara como mito pero también incluyera historias propias:

Anoche, volvió, otra vez, La Sombra; aunque ya habían pasado cien años, bien la reconocimos. Pasó el jardín de violetas, el dormitorio, la cocina; rodeó las dulceras, los platos blancos como huesos, las dulceras con olor a rosa, tornó al dormitorio, interrumpió el amor, los abrazos; los que estaban despiertos, quedaron con los ojos fijos; los que soñaban, igual la vieron. El espejo donde se miró o no se miró, cayó trizado. Parecía que quería matar a alguno. Pero, salió al jardín. Giraba, cavaba, en el mismo sitio, como si debajo estuviese enterrado un muerto. La pobre vaca, que pastaba cerca de las violetas, enloqueció, gemía como una mujer o como un lobo. Pero, La Sombra se fue volando, se fue hacia el sur. Volverá dentro de un siglo (142-43).

La Sombra es reconocida y reconocible y en ese reconocimiento, sin embargo, interrumpe la posibilidad exterior de la mirada en el espejo, del reflejo que, aun siendo el cuerpo de lo mismo, es un mismo distanciado precisamente por volver extraña, por querer volver extraña su presencia en el espejo. Aquí esa posibilidad de distancia no ocurre u ocurre de otro modo, en el límite entre la extrañeza que produce La Sombra y su familiaridad, su constante retorno. La Sombra es ajena pero solo el miedo de la pobre vaca que enloquece parece dar cuenta de ello, ya que ese reconocimiento, esa repetición del acto de La Sombra (la imposibilidad de no verla, incluso en el sueño), su deseo de matar a alguien o de cavar constantemente en el mismo sitio, marcan la peculiaridad de una escena que incluso cuando incorpora elementos externos parece no poder ser del todo interrumpida, ya sea porque asimila de inmediato esa violencia externa, ya sea porque esa violencia externa no difiere de la violencia en su interior.⁶

6. En relación al detalle de la mayúscula para hablar de la sombra, detalle que está en el poema citado, quizás convenga recordar lo que Lotman y Uspekij explican sobre el mundo mitológico como un mundo en el que se produce una especie de semiosis particular que se vincula al proceso de nominación: “en la conciencia mitológica el signo es análogo al

A veces, sin embargo, estas formas de violencia y sus tensiones se presentan en situaciones cotidianas que combinan la descripción detallada de un grupo particular de objetos o seres y su relación distante, cercana, compleja, con la voz poética:

Los hongos nacen en silencio; algunos nacen en silencio; otros con un breve alarido, un leve trueno. Unos son blancos, otros rosados, ése es gris y parece una paloma, la estatua a una paloma; otros son dorados o morados. Cada uno trae –y eso es lo terrible– la inicial del muerto de donde procede. Yo no me atrevo a devorarlos; esa carne levisíma es pariente nuestra.

Pero, aparece en la tarde el comprador de hongos y empieza la siega. Mi madre da permiso. Él elige como un águila. Ese blanco como el azúcar, uno rosado, uno gris.

Mamá no se da cuenta de que vende a su raza (96).

Hay varios elementos aquí que muestran las tensiones que la poesía de di Giorgio convoca y pone en circulación en cada uno de los cortes, parciales por supuesto, que de este gran jardín, de este gran papel salvaje se puede hacer. Porque los hongos son, por un lado, una comunidad, un grupo diverso, y hasta se podría pensar autónomo. Sin embargo, en esa comunidad están inscritas la relación con dos exterioridades violentas



nombre propio. Recordemos, a este respecto, que el significado general del nombre propio es fundamentalmente tautológico [...] De acuerdo con esto si la frase *Iván es un hombre* no se refiere a la conciencia mitológica, uno de los posibles resultados de su mitologización podría ser, por ejemplo, la frase *Iván es el Hombre*, donde la palabra cumple las funciones de un nombre propio que responde a la personificación del objeto y no puede asimilarse al concepto de ‘humanidad’ (o más en general a una cualquiera de las connotaciones del *homo sapiens*)” (114-15, cursivas en el original). Si bien hay diversas posibilidades de análisis de los mitos y sin duda otras formas de plantear la relación entre los nombres propios y los mitos, me interesan estas citas porque se preguntan por algunos aspectos que la poesía de di Giorgio, y el poema de *La Sombra* es uno entre tantos otros ejemplos, pone de manifiesto. Si bien no hay en los textos de di Giorgio un único personaje que funcione desde su nombre propio como un mito (como el mito personal de la escritora en este caso), el trabajo con el espacio y con seres como *La Sombra* fortalecen la posibilidad de leer varios de los textos de *Los papeles salvajes* desde la violencia de un espacio cerrado que ha devenido mito de sí (en el sentido problemático que Nancy cuestiona). De hecho, Lotman y Uspeskiy también reflexionan sobre la relación entre el espacio mitológico y el nombre: “el hecho de que el espacio mitológico esté lleno de nombres propios confiere a sus objetos un carácter realizado y definido, el espacio mismo está delimitado. En este sentido, el espacio mitológico siempre es pequeño y cerrado, aunque el mito por lo general conlleva dimensiones cósmicas” (119). Este espacio fuertemente delimitado también está presente en di Giorgio pero su fuerza no deriva tanto de su delimitación geográfica estricta o de su vínculo con una nominación que se pretende universal, sino más bien de las relaciones de violencia que ese espacio pone en funcionamiento. Este proceso, como se verá en varios ejemplos, es bastante contradictorio en *Los papeles salvajes* porque nunca queda claro si ese mundo, si esa comunidad del mito de Giorgio logra ser interrumpida o si la supuesta interrupción, su posibilidad, ya ha sido incorporada a esa escena a la que se suponía debía interpelar e incomodar.

ambas en el linde entre lo ajeno otro y lo ajeno propio, es decir, lo que es incorporado. Me refiero a que los hongos incluyen la inicial de la muerte de la que proceden, llevan esa violencia inscrita en su supuesta comunión interna, pero también se venden, se ven amenazados por la presencia de un extraño que compra pero también de una madre que, como esa marca de muerte, y la madre es muchas veces la marca de muerte en di Giorgio (incluso cuando transmite cariño)⁷, opera desde dentro, y no permite una salida.

Esto no impide que en otros casos la sobresaturación de un espacio produzca alteraciones que operan sobre el deseo de liberación de ese espacio y de sus restricciones. Por ejemplo en el poema sobre las margaritas leemos:

Las margaritas abarcaron todo el jardín, primero fueron como un arroz dorado, luego se abrían de verdad, eran como pájaros deformes, circulares, de muchas alas en torno de una sola cabeza de oro o de plata. Las margaritas doradas y plateadas quemaron todo el jardín. Su penetrante perfume a uva nos inundó, el penetrante perfume a uva, a higo, a miel de las margaritas quemó toda la casa. Por ellas nos volvíamos audaces, como locos, como ebrios e íbamos a través de la noche, del alba, de la mañana, por el día cometiéndolo el más hermoso de los pecados, sin cesar (20).



Esta invasión de las margaritas que inunda a la voz lírica y a su familia y cuyo perfume frutal y dulce quema la casa y trastorna a sus habitantes opera justamente en el límite tan común en di Giorgio entre la violencia de un afuera y la de un adentro. Y si opera en el límite esto se debe principalmente a que dicho adentro y dicho afuera, así como también en este caso la relación entre la literalidad y lo retórico (¿las margaritas literalmente queman la casa?), no están claramente delimitados, no conllevan necesariamente una marca geográfica específica. Y algo similar ocurre con la violencia y la desestabilización/liberación que el gesto de la irrupción de las margaritas produce en los habitantes de este mundo. Ahora bien, ¿puede la inmanencia de este espacio producir su propio corte? ¿Son la locura, y la repetición sin cesar del más hermoso de los pecados, una forma válida, deseable, de ese corte? Porque en cierto modo, la invasión de las margaritas libera y destruye, trabaja desde adentro (o desde la incertidumbre de no saber cuál es el adentro o cuál es el afuera de ese 'abarcaron' que abre el poema) pero trabaja desde la destrucción y sobre todo mediante la instauración de un rito del que no se puede salir. En otras palabras, si

7. Echavarren señala con respecto a la madre que "por una parte se presenta como censora, exige decoro, silencio, comportamientos dignos o serenos; por otro sugiere que la censura es una broma perversa, un maléfico chasco, una estratagema: se hace cómplice de las transgresiones o fechorías. La madre ve —aunque en ocasiones simula no ver— prodigios vegetales o animales y es un prodigio ella misma, fragmentada, por ejemplo, en mil voces" (15).

las margaritas abarcan, abarcan con y desde la violencia, con y desde el cuestionamiento de temporalidades y distancias, incluso de jerarquías (las margaritas no distinguen a los habitantes de la casa por género, clase, raza, ocupación, etc.) pero abarcan, y esto es quizá lo más significativo, sin cesar, sin detenerse.

En otros casos, sin embargo, este ‘sin cesar’ expansivo y abarcador, se vislumbra en la violencia que los habitantes del espacio desde el que se enuncia o desde el que se muestra y se piensa el mundo (o al menos algún aspecto de él), infringen en los otros que se acercan a dicho espacio sin ser invitados o en aquellos que deben ser incorporados al rito incluso cuando no lo deseen. Como ha señalado Echavarren, tanto el espacio como la violencia trabajan desde la ambigüedad de lo reversible y del viceversa, desde un “no hay sustancia, ni un testigo con otra identidad que las vicisitudes circunstantes” (11). En el caso del espacio, esta ambigüedad se produce porque “al no subjetivarse, los afectos no oponen un dentro y un fuera, un interior orgánico y sentimental, y un exterior objetivo. Intervienen quirúrgicamente a la narradora para extraerle las mismas cosas que, desde fuera, la acechan (cuerpo o mirada)” (10).⁸ Y, en el caso de la violencia, Echavarren subraya que a veces el perseguido persigue al perseguidor, “es como si la violencia fuese intercambiable, reversible, e imparable” (11) y sugiere que no es posible huir porque “el perseguido y el perseguidor están contagiados uno del otro, son inseparables” (11) aunque, por momentos, y en algunos poemas quizás al mismo tiempo, la violencia “viva y aniquiladora, resulta una exaltación anónima, recurrente”, esto es, una experiencia impersonal en donde no se sabe bien quién muere y quién mata. Y si bien puede parecer sorprendente que, pese a señalar que no pueden oponerse un dentro y un fuera, Echavarren diga de todos modos que hay una intervención que desde algún lado irrumpe para extraerle al yo aquello que desde afuera lo acecha, esto no debería llamarnos demasiado la atención. Primero, porque el hecho de que no se oponga un adentro a un afuera no implica que no se los pueda distinguir. Segundo, porque creo que sí hay una distinción pero creo que esta se funda ya no necesariamente en referentes geográficos extraliterarios o en referentes claramente discernibles dentro del propio mundo espacial, sino que se funda más bien en la violencia y en las relaciones que esta establece entre los sujetos, objetos, afectos, experiencias, que se dan cita en un espacio en común y aquellos otros sujetos, objetos, etc., que desde otras coordenadas les disputan ese

8. Por su parte Canseco va incluso un poco más lejos y describe la poesía de di Giorgio como ácrona y atópica. Para esta autora, “un apasionado lenguaje poético busca suspender las categorías de espacio y tiempo para sumergirnos en un no-tiempo y en un no-lugar. Ácrona y atópica, la poesía de di Giorgio apela a los sentidos antes que a la memoria, a la acumulación y a la saturación verbal antes que a una remembranza lírica entendida como el languidecimiento decadente de una belleza perdida” (s/p, versión en línea).

espacio o son incorporados, violencia mediante, a ellos. Es decir que es la violencia, la violencia de la falta de interrupción y la violencia de la interrupción las que marcan el ritmo y los alcances del universo di Giorgio y de las singularidades que tratan de habitarlo, y son estas violencias, y las metamorfosis que estimulan, las que muchas veces se tornan indiscernibles y, por lo tanto, y si se quiere seguir usando esta palabra tan recargada para hablar de di Giorgio, siniestras.⁹

Es el caso, por ejemplo, del siguiente poema:

A la hora en que los robles se cierran dulcemente, y estoy en el hogar junto a las abuelas, las madres, las otras mujeres; y ellas hablan de años remotos, de cosas que ya parecen de polvo; y me da miedo, y me parece que esa noche sí va a venir el labriego maldito, el asesino, el ladrón que nos va a despojar de todo, y huyo hacia el jardín y ya están las animalejas de subtierra [...]

Asaltan la violeta mejor [...]

Actúan con tanta certeza.

Una vez mi madre dio caza a una, la mató, la aderezó, la puso en mitad de la noche, de la cena, y ella conservaba una vida levísima, una muerte casi irreal; parecía huida de un banquete fúnebre, de la caja de un muerto maravilloso. La devorábamos y estaba como viva.

El anillo que yo ahora uso era de ella (99).

Aquí se torna evidente la compleja relación de los diversos seres y objetos que habitan estos mundos (o este mundo, que parece ser siempre el mismo, incluso cuando se lo enfoque desde lugares tan diversos como un huerto, una cama, un auto, un roble). Por un lado, el poema se inicia con una hora ambivalente, la hora en que los robles se cierran dulcemente lo cual coloca la acción, ya de entrada, en la vuelta sobre sí, en la necesidad de enunciar y actuar desde esa dulce claustrofobia. Pero inmediatamente,

9. El tema de la metamorfosis en la obra de di Giorgio ha sido estudiado, entre otros, por Patricia Esteban y por Mariano García Noval. En el caso del trabajo de la primera leemos: “lo metamórfico cuyo sustrato imaginístico es identificable con la mitología o con tradiciones folclóricas y cuentísticas se incardina en la poética marosiana en su conexión con el límite de la niñez –entendida en su doblez vital y precivilizatoria–, en virtud de una concepción de lo temporal, convergente con lo natural, y atravesada por la esencia metamórfica y anómalamente engendradora de la memoria” (66). García Noval, quien se centra en la novela *Reina Amelia*, sugiere por su parte: “El universo mitológico es el reino de la causalidad, todo lo que ocurre tiene que tener alguna explicación, pero con el ingreso del mito en la escritura moderna, esto es, personal, se verifica una paulatina desaparición de la causa en beneficio del efecto [...] Pero a la vez, la metamorfosis implica también, fuera del texto, una voluntad por deshacerse de todos los sistemas binarios, cartesianos o lógicos, incluidos el de acción y reacción, una voluntad por disolverse lentamente en la entropía” (683). Lo que me interesa pensar, es, justamente qué relación se establece en los textos de di Giorgio, entre este trabajo de una metamorfosis constante, una metamorfosis que se vuelve casi un mito, un mito personal, y la violencia inmanente (¿entrópica?) que justamente el mito produce en tanto totalización.

la voz poética contrapone la comunión de las mujeres en la cocina, su charla, su comunicación y puesta en común con dos interrupciones, solo en apariencia opuestas: por una parte, la presencia acechante de un ladrón-asesino, de un maldito que despojará a esta comunidad de su paz, de sus posesiones, de su existencia. Sin embargo, por otra parte, la voz poética interrumpe la posibilidad de participar en esta comunión con su huida al jardín que es el inicio o el retorno de la violencia que, supuestamente, traería el ladrón que no ha llegado. Me refiero, claro está, a las dos ceremonias que tienen lugar en el jardín y de las que la voz, al principio parece no participar aunque luego comulga y se incorpora al rito mediante la ingesta del animal o criatura sacrificado. Y es curioso porque si la caza de estas criaturas acontece, se produce en el marco de la violencia que las propias criaturas ejercen sobre las violetas. Y si estas criaturas son perseguidas y cazadas por las mujeres esto no se debe a su capacidad para actuar con certeza sino más bien a que habitan bajo tierra, fuera del alcance del jardín y de los robles que dulcemente se cierran y lo demarcan, y lo que es peor actúan ejercitando una violencia que amenaza con interrumpir las reglas e imposiciones, esto es, las representaciones, en última instancia. Estas, sin embargo, se reactualizan con el asesinato y con el constante recuerdo del anillo que la voz poética dice llevar.

Este rito de las animalejas que habitan bajo la tierra del jardín, un abajo que no solo marca la imprecisión de la referencia geográfica sino también el otro lado de una violencia ¿mítica? que teme la interrupción violenta del ladrón y de los seres que no comulgan con ella o que comulgan entre sí desde sus propios ritos, desde sus singularidades, este rito insisto es bastante común y a veces adquiere la caza de niños o de ángeles o incluso de hadas. Y a veces de aquellos que pertenecen al grupo pero que deben o quieren huir y no pueden, como ocurre en este fragmento que es final del poema “Cuando todavía andaba con los mercaderes”:

De pronto, lejos, lejísimos, más allá de los valles y los montes, una voz clamoreó, repitió un nombre de muchacha, un nombre parecido a— Isabel!... a—Isabel!...

Entonces, por un segundo, ella escuchó atenta, luego, sin decir una sola palabra, sin oír nada, se nos huyó sin que pudiéramos detenerla.

A la sombra de una parva de pastos plateados le dimos caza definitivamente. Los senos le latían como dos palomitas con miedo. No nos costó ningún trabajo matarla.

Su carne era riquísima; su tuétano, delicioso. Tenía el mismo sabor de esos monstruos de cabello blanco que nacen adentro de las matas de lirio y no se salen nunca de allí (102-03).

El movimiento que presenta el poema no deja de ser sorprendente, curioso, al menos en una primera lectura. Porque pasamos de una situación

familiar o íntima o, al menos, grupal, a la interrupción de esa situación y la irrupción de un mandato, de una consigna que nunca se esclarece del todo pero que produce la ruptura, la salida de Isabel, del grupo. Y si bien el poema retoma y se conecta con el ejemplo anterior en tanto que termina con la sanción de la infracción, con el uso de la violencia para conjurar esa otra interrupción amenazante, agrega un detalle en la descripción del sabor: Isabel sabe a encierro, tiene que saber a encierro, tiene que saber a esos monstruos de cabello blanco que nacen dentro de las matas de lirios y que nunca salen de ahí. Antes los árboles que se cerraban dulcemente, ahora el sabor de un asesinato que alimenta la constancia, la permanencia y que ahuyenta la amenaza.

Quisiera terminar con un último texto, el anteúltimo poema de *La guerra de los huertos*, uno de los más complejos y significativos de *Los papeles salvajes* no solo por jugar con las referencias al teatro y al *performance*, tan caras a la Marosa de carne y hueso, sino porque pone en el centro el problema de la representación:

Revivo las noches de la quinta. Dejábamos la casa, en puntas de pie [...] Y el pequeño filme se rueda otra vez, hacemos una representación en la que mi madre es siempre la primera actriz, usando peluca rubia y máscara de plata, y en la que yo, siempre, encarno al Destino, a la muerte; salgo de cualquier lado, de un hueco de la tierra, de un ramo de manzanas. [...] Y mi madre y yo hacemos la reverencia final, yéndonos ya, por los vericuetos de la huerta, sobre el estrellado rocío, en puntas de pie junto a los árboles cargados de pájaros. Y la abuela –desde su entresueño– nos hace la pregunta de siempre, que si estuvo bien la representación; y nosotros decimos que sí estuvo bien. Entonces los roperos se cierran, el candelabro se cierra. Y yo me entro en el lecho y me duermo enseguida, y sueño siempre, que allá, se representa otra vez, que encarno el Destino (157).

Como se observa, el poema narra la historia de una representación, una representación de la que poco se sabe pero que debe leerse en estrecha relación con el poema siguiente, el poema final del libro y que cuenta la irrupción, el regreso del Gran Ratón y la destrucción de la niña de treinta años. Y si hay que leerlos juntos es porque ambos resumen las modalidades de la violencia de *Los papeles salvajes*: en el primer caso, la violencia de una representación que no representa más que a sí misma, que se repite en el papel de un destino que también se repite, en el beneplácito de la pregunta de la abuela y la respuesta evidente, y en el paulatino pero firme cerrarse de la casa (los roperos y los candelabros se cierran y la hija se va a dormir, solo para volver a comenzar y soñar con su representación del destino). Por el otro, la irrupción del Gran Ratón, como la de *La Sombra* con la que empezamos, no solo remite, según Lotman y Uspenskij, a una conciencia y un espacio mitológicos por el uso de la nominación sino que

pone de relieve la (im)posibilidad de interrumpir el mito (no sus contenidos puntuales sino más bien sus alcances en tanto espacio que reparte tareas, asigna roles, desarrolla y sanciona subjetividades), esto es, la (im) posibilidad de cuestionar lo tautegórico del mito personal y repensar así la comunidad como su límite y su resistencia. En los textos de di Giorgio pareciera o bien que no hay comunidad (solo mito no interrumpido) o que la hay solo por unos fugaces momentos, los suficientes para dejar en claro que el mito personal contemporáneo se funda y se negocia siempre desde una violencia subyacente que lo reafirma y otra que constantemente trata de interrumpirlo, desestabilizarlo para volverlo y volverse a pensar desde la singularidad en límite, en resistencia, desde un complejo 'en común'.

En otros términos, si hay en di Giorgio un trabajo con lo mítico y con el mito personal y, asimismo, algún indicio de autofiguración (las ratas como leemos en un poema "hacían pantomimas, emitían rumores militares, un nombre extraño –marosa–, comían papeles", 146), este se da en un marco de constante cuestionamiento de la posibilidad de una comunidad, esto es, en el marco de una indagación que es por momentos simbólica (y quizá demasiado simbólica), por momentos tautegórica (y quizá demasiado tautegórica), una indagación pictórica, auditiva, conceptual, sinestésica, en suma, que se detiene en el límite entre la posibilidad y el deseo de interrumpir los mitos, y su carácter de mito, y de pensarse desde esas rupturas y sus violencias, sus esperanzas, sus temores. Es decir, no es que en la poesía de di Giorgio no puedan leerse gestos autoficcionales o incluso autobiográficos, no es que en su poesía no haya mitos personales (mitos de autora, anécdotas familiares) sino más bien que su poesía muestra como pocas esa fuerte tensión entre la ficción que el mito (en tanto mundo/universo/cosmovisión que construye y que es construido) funda y la fundación en tanto ficción, en tanto proceso de ficcionalización que se debate entre la clausura y la necesidad de una interrupción que dé lugar a una comunidad, esto es, a la singularidad que se conforma con otra singularidad en común pero nunca en un subsumirse, en una disolución ni en la reducción del mundo a una representación subjetiva única. Y si bien la crítica ha celebrado el cuestionamiento de las jerarquías binarias, de causa-efecto, temporales y espaciales que el mundo di Giorgio muestra constantemente; y si bien la crítica ha subrayado el carácter violento y siniestro de ese mundo, hay que repensar con más detenimiento el vínculo entre una violencia interior a ese mundo, una violencia que es la violencia de la imposibilidad de la singularidad en lo común, y la violencia de la interrupción que debería potenciar ese en común y que, sin embargo, en muchos de los poemas, termina incorporada a la violencia que tanto la representación como la tautegoría se disputan al interior, por decirlo de algún modo, del mundo fundado por los relatos poéticos. En este sentido, el huerto, la casa, el jardín, los papeles (salvajes o no) donde se inscriben los sujetos y objetos, las voces, los deseos, las

muerres, lo que muestran, si es que muestran algo, no es necesariamente la celebración o la condena de la destrucción o el cuestionamiento de las jerarquías, al menos no desde un punto de vista moral. Lo que creo que se muestra, lo que late en el proyecto de di Giorgio, y de ahí la fascinación pero también el temor, y hasta si se quiere, el cansancio, el agotamiento, que generan sus textos y las obsesiones, símbolos e historias que se repiten constantemente, lo que se pone de manifiesto, insisto, es el riesgo que toda mitologización contemporánea entraña al ignorar la necesidad de una interrupción que matice la sobresaturación propia de un mundo, de una representación subjetiva individual de un mundo. Y esto no quiere decir bajo ningún aspecto que la poesía de di Giorgio abogue por y defienda la imposibilidad de lo común, sino más bien lo contrario: lo que quiere decir es que la complejidad de su proyecto consiste en cuestionar lo que en general se destaca como uno de los rasgos más positivamente llamativos de su obra: la creación de un mundo personal, original (si es que esta palabra significa hoy en día algo). En otras palabras, si di Giorgio crea un mundo, si di Giorgio trabaja con diversos mitos para crear el suyo, lo hace siempre desde la violencia que ese mito, incluso desde la fuerza liberadora de su falta de jerarquías, puede entrañar y de hecho entraña si no se lo interrumpe constantemente ya sea mediante un grito distante, un hada, la cabeza de un niño o un Gran Ratón.

Hay un poema, entonces, que se repite. Y hay un mundo, y hay un jardín, y hay violencia, mucha violencia, quizá demasiada violencia, para un solo jardín. Pero también hay belleza e interrupciones, muchas interrupciones. El problema es si se quiere o no, si se puede o no, salir, por alguna de ellas.

SEBASTIÁN URLI (Quilmes-Argentina, 1987). Doctor en Literatura latinoamericana por la Universidad de Pittsburgh (EE. UU.) y la Universidad de Paris 8 (Francia). Actualmente enseña en Bowdoin College. Ha publicado artículos sobre poesía argentina y uruguaya en sitios como *Cuadernos LI.RI.CO*, *Revista Iberoamericana* y *Variaciones Borges*, entre otras. Correo electrónico: surli@bowdoin.edu

BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert. *Mundo, tiempos y escritura en la poesía de Marosa di Giorgio*. Montevideo: Estuario, 2012.

CANSECO, Adriana Gabriela "La disolución de las fronteras. Notas para pensar la 'otra orilla' en la obra de MAROSA DI GIORGIO", *Cuadernos LIRICO* 8 (2013). Consultado el 28 septiembre 2017. URL: <https://lirico.revues.org/934>

CAPURRO, Raquel. *La magia de Marosa di Giorgio*. Montevideo: Lapzus, 2005.
DI GIORGIO, Marosa. *Los papeles salvajes* [2008]. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.

- ECHAVARREN, Roberto. *Marosa di Giorgio: devenir intenso*. Montevideo: Lapzus, 2005.
- ESTEBAN, Patricia. "Otras voces en la voz: indefiniciones de lo poético en la obra de Marosa di Giorgio". *Anales de literatura hispanoamericana* 38 (2009): 55-71.
- GARCÍA NOVAL, Mariano. "Patrones míticos en la configuración del espacio y la mujer en *Reina Amelia* de Marosa di Giorgio". *KLEOS* 19 (2010): 675-84.
- LOTMAN, Juri y Boris Uspenskij. "Mito, nombre, cultura". Nieves Méndez, trad. En Lozano, Jorge, ed. *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra, 1979. 111-35.
- NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Juan Manuel Garrido Wainer, trad. Santiago de Chile: Lom, 2000.
- OLIVERA-WILLIAMS, María Rosa. "La imaginación salvaje: Marosa di Giorgio". *Revista Iberoamericana* LXXI, 211 (abril-junio 2005):403-16.
- SCHELLING, F. W. J. *Historical-critical Introduction to the Philosophy of Mythology*. Mason Richey y Markus Zisselberger, trad. Albany: State University of New York Press, 2007.



Jheronimus Bosch (el Bosco):
El carro del heno, Infierno.